

Massimo Barbaro

QUALUNQUE COSA CIÒ VOGLIA DIRE



 2008 Massimo Barbaro

massimo@barbaro.biz
www.system-error.splinder.com



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>
or send a letter to Creative Commons, 543 Howard Street, 5th Floor, San Francisco, California, 94105, USA.

In copertina: René Magritte, *La trahison des images*, 1928–29, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California.

«Ho scoperto che basta a volte una sola nota ben suonata o una pausa. Quest'unica nota, questo momento di silenzio mi calmano».

Arvo Pärt

Tout est indicible et toutes choses veulent parler. Apocalypse sonore.

E.M. Cioran, *Le livre des leurres*, Paris, Gallimard, 1992, p. 165.

Jón Þór Birgisson, chitarrista e lead vocal del gruppo islandese dei Sígur Rós, spesso canta in *hopelandic* (islandese: *vonlenska*), una lingua inventata che Birgisson usa, come si trova scritto nel sito internet del gruppo, «*before lyrics are written to the vocals*».

Qualunque cosa ciò voglia dire, questa formula ha una indubbia attrattiva. Chi, anche per poco, o poco seriamente, indulga nel sentirsi poeta, dovrebbe riflettere sul fatto che non è tanto di gorgheggi che qui si tratta, quanto sul fatto che le parole della *poiesis*, quella che «ditta dentro», siano cosa altra rispetto all'espressione, per la quale è necessario tutto un lavoro di traduzione e resa, tale da nobilitarne la rinuncia.

La parola è una trappola. Minerale inganno liquido. Anche alle parole bisogna applicare la misura del “qualunque cosa ciò voglia dire”. Occorre alleggerirsi del significato, sprofondare nel significante. La poesia è tale solo se è polisemia, se è chi legge a completare il lavoro del poeta, che si limita a prestare

un petto per una risonanza silenziosa che non si sa da dove provenga, che finirà sulla carta. Sulla carta, questa risonanza finisce la sua corsa. Chi legge non ravviva un grumo morto, è proprio lui a farlo nascere, e solo in quel momento. Rinchiuso nella stretta del “che significa”, il poeta dapprima sbuffa, poi, rassegnato, soffoca la poesia dentro di sé. Perlomeno tenta; non riuscendovi, più probabilmente si limiterà a strappare foglietti. La poesia resta allora empito inespresso, respiro corto che a volte ci si ricorda di allargare, visione triste e distaccata sul mondo delle cose.

La musica non ha queste complicazioni. Tutto ciò che si può esprimere in quanto poeti è il rimpianto per non aver cominciato a studiare solfeggio, per davvero, a cinque anni.

Questa assenza di complicazioni e molti altri motivi alimentano l'interesse nel lavoro dei Sígur Rós. Non è tanto l'attrazione per la voce, la terra e il paesaggio di un nord algido, per una distante dimensione di vita comunitaria e su scala “locale”, che potrebbe essere un bell'esempio di convivialità sociale e una soluzione non poi utopica, ma purtroppo considerata tale, alla catastrofe ecologica incombente. Il lavoro musicale dei Sígur Rós ha, diciamolo subito, un che di spirituale (qualunque cosa ciò voglia dire).

Qualunque cosa ciò voglia dire... È forse proprio da questa difficoltà del dire, del dire la dimensione spirituale che occorre partire, dal vuoto, dal posto che occupa il silenzio nella dimensione dello spirito, dalle difficoltà del silenzio. La fine della traccia 4, senza titolo, come tutti i brani del disco dei Sígur Rós del 2002 intitolato semplicemente (), contiene 36 secondi di silenzio. Superando il facile parallelo con il ben più famoso brano 4'33" di John Cage, costituito interamente di silenzio, i 36 secondi della traccia 4 di () sono invece più vicini ai 20 secondi di silenzio alla fine di *Tabula rasa* (1977) di Arvo Pärt. In *Tabula rasa*, il silenzio è proprio “scritto” nella partitura, in assenza di scrittura, ovviamente, con tanto di pentagramma vuoto, e la serietà dei direttori d'orchestra nei confronti del compositore estone si può misurare proprio nel rispetto o meno dell'indicazione scritta. Non si tratta qui, è facile

comprenderlo, soltanto di una questione di fedeltà filologica. Quel silenzio, proprio come il silenzio della spiritualità, è fondativo e fondante.

Il lavoro sulle pause e sul silenzio, sulla lentezza e sulla lunga durata, sull'uso della voce e dei testi da parte di Birgisson ci fa nascere il proponimento di leggere la produzione musicale dei Sígur Rós proprio alla filigrana dell'opera di Pärt. Questi ragazzi poco più che ventenni hanno esordito nel 1994, ma hanno cominciato a ricevere riconoscimenti di pubblico e critica a partire dal 2000. Hanno pubblicato sinora quattro album e un remix: *Von* (1997), *Von brigði* (1998), *Ágætis byrjun* (1999), () (2002), *Takk...* (2005), ed un recente, commovente doppio DVD dal titolo *Heima* (Patria, 2008), che documenta una serie di concerti gratuiti e spesso non annunciati, offerti in Islanda nel 2006, dopo un anno di trascorso in un tour internazionale. «Avevamo viaggiato in lungo e in largo per il mondo e volevamo tornare in Islanda per poter dare gli ultimi concerti qui. [...] Ci sembrava la cosa più giusta da fare, cioè andare in giro [...] nei vari paesini, per la gente del posto. [...] Quella era la nostra idea, in un certo senso: dare qualcosa in cambio».

La musica dei Sígur Rós è essenziale, post-minimalista e post-elettronica – se proprio occorre inventare etichette –, e spirituale, almeno per una sorta di afflato, in grado di insufflare la speranza che l'arte (in senso lato, qualunque cosa ciò voglia dire) sia ancora in grado di dare almeno la visione (l'illusione?) del superamento del ripiegamento dello sguardo, del tra-guardamento. Poco importa se questa ipotetica dimensione spirituale sia dichiarata, come nella ricerca di Pärt, o inconsapevole, o, piuttosto, spirituale *per se*, come nel caso dei Sígur Rós. Entrambe le direzioni, anche se distanti, sono post-contemporanee, verrebbe da dire, se ciò non costituisse un controsenso – tutto essendo contemporaneo e niente potendo sfuggire alla contemporaneità. Questo sproposito deriva da un senso di superamento. Pärt è contemporaneo quando abbandona la dodecafonia e volgendosi indietro al canto gregoriano forgia il *tintinnabulum*. Il *tintinnabulum* di Arvo Pärt è la creazione

non ipertrofica di elementi musicali a partire da una formula semplice (ad esempio una triade, o una scala), una eliminazione di dati inessenziali, una coazione “ascetica” a ridurre, prosciugare; siamo proprio sull’altra faccia del minimalismo, quella che guarda la lezione del gregoriano (“l’arte di combinare due o tre note”) e che accarezza l’utopia di una musica “silente”, perseguita a migliaia di anni luce di distanza dall’anarchico Cage. Contemporanei sono anche i Sígur Rós, non solo perché si sono appena affacciati sulla scena internazionale e per la difficoltà di classificare il loro genere musicale, ma per il loro *sound* sporco, per le distorsioni intenzionali sulle frequenze alte dello spettro acustico, le dissonanze, l’utilizzo di materiale ai limiti dell’udibile, dei *pianissimo* e degli *ex-abrupto*, che a volte spuntano dal nulla (come nel brano *Sæglópur*, traccia 6 di *Takk*, 2005). Non suoni blasfemo accostare il *tintinnabulum* del compositore estone ai *carillons* dei Sígur Rós, proprio perché, come sotto il freddo del loro paesaggio islandese è celato un fuoco vivo della terra, sotto una prima crosta superficialmente visibile nella loro musica c’è tutta una cura per la risonanza, per la densità dei tessuti connettivi tra un movimento e l’altro, per quello che c’è prima e dopo la musica. Per una riprova, il brano *18 Sekúndur Fyrir Sólarupprás* (18 secondi prima dell’alba, e 18 secondi effettivi della traccia), nel disco *Von* (Speranza), del 1997: sembra un riempitivo o un’introduzione, in realtà è un’opera compiuta. D’altra parte, quando il sole è sorto, l’alba non c’è già più.

Il lavoro dei Sígur Rós si colloca sulla via di mezzo tra il «Non ho niente da dire, e lo sto dicendo. E questa è poesia» di John Cage (“Lecture on Nothing”, in *Silence*, Wesleyan Univ. Press, 1961) e il «Di ciò di cui non si può parlare / occorre tacere» di Ludwig Wittgenstein (*Tractatus Logico-philosophicus*, 1921). Il loro minimalismo non è affatto minimo, ed anzi richiama con una certa forza quel potere calmante di una singola nota ben suonata, di un momento di silenzio. Di quel silenzio così difficile da trovare.

Nel 1948, John Cage visitò la camera anecoica dell’Università di Harvard; una camera anecoica è una stanza

progettata in modo tale che pareti, tetto e pavimento assorbano tutti i suoni anziché rifletterli in forma di eco. Cage entrò nella camera anecoica aspettandosi di sentire silenzio, ma, come scrisse in seguito, udì due suoni, una frequenza alta e una bassa. «Quando ne parlai all'ingegnere addetto, mi informò che la frequenza alta era il mio sistema nervoso in funzione, e quella bassa era la circolazione del mio sangue». In un posto in cui non avrebbe dovuto esserci suono, il suono era tuttavia presente. «Finché morirò ci saranno suoni. E i suoni continueranno dopo la mia morte. Nessuna paura sul futuro della musica». La realizzazione dell'impossibilità del silenzio lo indussero alla composizione della sua opera più famosa e controversa, proprio *4'33''*, del 1952, ancora oggi una vera e propria sfida alla definizione stessa di musica.

La difficoltà del silenzio è la stessa difficoltà della parola. «L'unico modo di parlare del tutto è imparare a dire nulla [...], scuotere il sistema sino in fondo, dire no ai processi e ai prodotti che produce» dice Steven Schroeder (“Unspeakable”, in *Kulturos barai*, n. 3, 2006, ora in www.eurozine.com). Sì, ma dire nulla, dire la negazione, è pur sempre un dire. Può essere vero che «tutti i libri del mondo non valgono un caffè con un amico» (dal film *I 100 chiodi*, di E. Olmi, 2007); ma allora bisogna andare più avanti. Tutte le parole del mondo non valgono un caffè con un amico. Anche se uno preferisce il tè (e non ha molti amici...).

Tutto può significare tutt'altro. Ci vuole altro per dimostrare che tutto non significa niente?

Questa non è una pipa.

Silenzio e deserto.

Ma, ancora così, il silenzio non è il deserto delle parole. E chi sta nel silenzio è stretto (con una stretta al petto, anche) tra il bisogno e la paura della parola. E, davvero, tutto è indicibile, e tuttavia, tutte le cose parlano.

Cosa c'entra la poesia, in tutto questo? Forse niente, come al solito. (La poesia non c'entra, *mai*, niente... Come pure, resta sempre da risolvere il problema dell'*uso* della poesia).

Eppure, basta compitare due versi, in una lingua sconosciuta, per percepire una forza...

«*Og ég fæ blóðnasir / En ég stend alltaf upp*» (Hoppípolla, *Takk*, 2005: «e mi viene il sangue al naso / ma mi rialzo sempre»).

C'è come una forza in questi versi, in quell'*en* avversativa ma con forza congiuntiva (ci si rialza *proprio* perché si è caduti...).

Anche se sappiamo che non è vero: non ci si rialza sempre.

Invece si: un continuo cadere, rialzarsi, e ricadere. Ma ci si rialza sempre, e ancora, il sangue al naso, come bambini distratti dal gioco e incuranti del sangue al naso, ci si alza ancora, ancora una volta.

Tranne un'ultima. Ma in questa smentita finale lavora sempre, anche se esausta, la forza di rialzarsi.

Anche da quest'ultima, definitiva caduta, ci si rialza; proprio rimanendo a faccia in giù, il sangue al naso, la faccia nel proprio sangue. *En ég stend alltaf upp*.

Hoppípolla

Brosandi
Hendumst í hringi
Höldumst í hendur
Allur heimurinn óskýr
nema þú stendur

Rennblautur
Allur rennvotur
Engin gúmmístígvél
Hlaupandi í okkur
Vill springa út úr skel

Vindurinn
Og útilykt af hárinu þínu
Ég lamdi eins fast og ég get
Með nefinu mínu

Hoppípolla
(Í engum stígvélum)
(Allur rennvotur)
Rennblautur
(Í engum stígvélum)

Og ég fæ blóðnasir
En ég stend alltaf upp

Og ég fæ blóðnasir
En ég stend alltaf upp

Saltando nelle pozzanghere

Sorridendo
Vorticando vorticando
Tenendoci le mani
Il mondo intero una macchia
Ma tu stai in piedi

Fradicio
Completamente zuppo
Senza stivali di gomma
Corre dentro di noi
Vuole rompere il guscio

Il vento dentro
E fuori l'odore dei tuoi capelli
Colpisco più veloce che posso
Col naso

Saltando nelle pozzanghere
(Senza stivali)
(Completamente zuppo)
Fradicio
(Senza stivali)

E mi viene il sangue al naso
Ma mi rialzo sempre

E mi viene il sangue al naso
Ma mi rialzo sempre

(Sigur Rós, *Takk*, 2005)